

## "Emprunter la « route aveugle ». L'acte sexuel chez Marguerite Duras"

Lahouste, Corentin

### Abstract

Cet article propose une étude de deux courts récits de Duras, *L'homme assis dans le couloir* (1980) et *La maladie de la mort* (1982), en tant que mobilisant le non-savoir, d'une part, comme moteur premier de la dynamique narrative et, d'autre part, comme consubstantiel – état résultatif – à l'acte sexuel. La sexualité, quoiqu'elle soit reléguée au second plan dans la plus grande part de l'œuvre de l'écrivaine, y est explicitement mise en avant et en représente même l'enjeu majeur. L'article a dès lors pour but d'analyser comment, chez Duras, l'acte sexuel, en tant que centre qui fait énigme, entraîne les personnages vers un non-savoir, qui débouche sur une expérience d'absolu au cœur de laquelle défaille le langage.

Document type : *Article de périodique (Journal article)*

## Référence bibliographique

Lahouste, Corentin. *Emprunter la « route aveugle »*. *L'acte sexuel chez Marguerite Duras*. In: *Bulletin de la Société Internationale Marguerite Duras*, Vol. 2, no.35, pp. 189-203 (2014)

# Emprunter la « route aveugle »

## L'acte sexuel chez Marguerite Duras

Corentin Lahouste - Université catholique de Louvain

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !

Baudelaire, « Le voyage », dans *Les fleurs du mal*

« La victoire de Lol V. Stein : le recul de la clarté » (*RLVS*<sup>1</sup>, p. 108). Le succès et la force de l'œuvre de Marguerite Duras ne reposeraient-ils pas sur un tel dispositif d'opacification, elle dont les textes se déploient inlassablement vers l'inconnu et l'incertitude, dans une indétermination ambiguë ? La plupart de ses récits s'avèrent souvent déconcertants et assurément palinodiques, qui se dérobent sans cesse sous les assauts de l'interprétation. Aussi, selon Bernard Alazet, « [l]e non-savoir est caractéristique du texte durassien, où l'on en sait de moins en moins »<sup>2</sup>. Le non-savoir recouvre les dimensions de l'inconnu, de l'inintelligible ; « c'est le domaine de l'excédant impensable à partir du savoir : c'est-à-dire non catégorisable, sinon par feinte, inappropriable, in-mesurable »<sup>3</sup>. Il désigne ce qui se refuse à toute explication, sort de l'ordre causal et logique. En tant qu'inconnaissable, il constitue pour l'Homme le manque au sein de la totalité désirée, ce qui entrave et se soustrait à son besoin (insatiable) de (tout) savoir, mirage inatteignable. Par conséquent, ce manque informe la structure du désir.

Deux courts récits de Duras, *L'homme assis dans le couloir* et *La maladie de la mort* – publiés à deux ans d'intervalle : 1980 pour le premier, 1982 pour le second –, semblent mobiliser le non-savoir d'une part comme moteur premier de la dynamique narrative et d'autre part comme consubstantiel – en tant qu'état résultatif – à l'acte sexuel. La sexualité, quoiqu'elle soit reléguée au second plan dans la plus grande part de l'œuvre de l'écrivaine, y est explicitement mise en avant et en représente même l'enjeu majeur. Nous aurons dès lors pour but de montrer comment, chez Duras, l'acte sexuel, en tant que centre qui fait énigme, entraîne les personnages vers un non-savoir, qui débouche sur une expérience d'absolu au cœur de laquelle défaille le langage.

---

1 Les trois œuvres de Duras les plus citées dans ces pages sont référencées selon le système suivant : *HAC*, pour *L'homme assis dans le couloir*, Paris, Minuit, 1980 ; *MM*, pour *La maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982 ; *RLVS*, pour *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964 (Folio).

2 ALAZET Bernard, *Le Navire Night de Marguerite Duras. Écrire l'effacement*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992 (Textes et perspectives), p. 87.

3 SASSO Robert, *Georges Bataille : le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Paris, Minuit, 1978 (Arguments), p. 230.

L'action de *L'homme assis dans le couloir* se déroule sur une hauteur (« autour d'eux il y a un jardin qui tombe dans une déclivité brutale » [HAC, p. 7]) cernée par un fleuve, dans une sorte de hors-lieu isolé, périmètre au bord du vide. L'espace du récit s'apparente en ce sens à une scène de théâtre qui propose le spectacle de l'union d'un homme et d'une femme. L'importance du regard s'affirme d'emblée<sup>4</sup>, par lequel tout commence : « Il regarde une femme qui est couchée à quelques mètres de lui sur un chemin de pierres. [...] Elle est vêtue d'une robe claire, de soie claire, par le devant déchirée, qui la laisse voir » (HAC, pp. 7-8). La femme et son sexe apparaissent *ab initio* indistingués. L'indétermination référentielle du pronom personnel « la », au sein de cette phrase liminaire, instaure immédiatement une première ambivalence : il peut autant renvoyer à la femme qu'à son sexe car « [s]ous la soie le corps était nu » (HAC, p. 8). L'organe sexuel occupe à plusieurs égards une position centrale ; il semble constituer à la fois le centre de gravité du corps féminin et celui de l'attention masculine. Par ailleurs, le regard est ce qui éveille le désir de la femme, dont les jambes s'ouvrent « dans cette pose obscène, bestiale » (HAC, p. 12) où il devient possible de voir « l'enclave du sexe entre les lèvres écartées et que tout le corps se fixe *autour de lui* dans une brûlure qui augmente » (HAC, p. 12, nous soulignons). Une opposition entre le centre et la périphérie est donc distinctement à l'œuvre, puisque l'homme, pour approcher du mystère du sexe féminin qui le sollicite, doit quitter la périphérie du couloir où il se tient (HAC, p. 14).

Les yeux toujours fermés, elle lâche la robe, ramène ses bras le long de son corps dans la coulée de ses hanches, modifie l'écartement de ses jambes, les oblique vers lui *afin qu'il voie d'elle encore davantage, qu'il voie d'elle plus encore que son sexe écartelé dans sa plus grande possibilité d'être vu, qu'il voie autre chose, aussi, en même temps, autre chose d'elle.* (HAC, p. 15, nous soulignons.)

Le personnage masculin répond alors à l'appel de la femme et se trouve, en outre, également amalgamé à son sexe : « Alors, à son tour, il le fait [...], il s'écrase dans sa chaleur, se mélange à son foutre, écume et puis il se tarit » (HAC, p. 16). La « maigreur » et la « généralité »<sup>5</sup> du verbe *faire* pour évoquer leur étreinte laisse place à une « brutalité qu'il contient mal » (HAC, p. 17) dans laquelle l'homme se brise, ouvert, vidé, épuisé. L'appel n'aboutit à aucune rencontre, il se dénoue sur *rien*, sur un « orgasme noir », comme a pu le formuler Duras<sup>6</sup>. Sous le signe d'un « manque à voir », le sexe féminin, en tant qu'écartèlement qui révèle de l'insu sans parvenir à satiété, se pose comme une énigme, ne délivre aucune connaissance et se présente, même, comme force d'engloutissement<sup>7</sup>. L'homme se

4 Le récit est d'ailleurs ponctué de verbes liés au regard (voir, regarder, percevoir, vriller, etc.). Sylvie LOIGNON développe la question de la « scénographie du désir » de façon éclairante dans *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*, Paris, L'Harmattan, 2001 (Critiques littéraires), pp. 188-340.

5 Termes empruntés à l'article de Charlotte LAUGRAUD-DE SAINTE HERMINE, « Marguerite Duras ou l'indécence. *Les yeux bleus cheveux noirs, La maladie de la mort* », dans LOIGNON Sylvie (dir.), *Marguerite Duras 3. Paradoxes de l'image*, Caen, Minard, 2009 (La Revue des Lettres Modernes), p. 129.

6 DURAS Marguerite, *Le navire Night*, Paris, Mercure de France, 1979, p. 31.

7 Il donne lieu au « *black out* » que Mireille CALLE-GRUBER a conceptualisé dans « La dérobée du récit chez Marguerite Duras », dans ALAZET Bernard et CALLE-GRUBER Mireille (dir.), *Marguerite Duras 1. Les récits des différences sexuelles*,

trouve par là même confronté à un point de butée du savoir, qui l'amène à maltraiter (en retour) le corps de la femme, réduit au vocable de « forme » (*HAC*, p. 17) et devenu corollairement exutoire à la frustration ressentie. Ainsi, l'acte sexuel se mue en violence<sup>8</sup> car c'est précisément au non-savoir comme source de tourments que l'homme doit faire face lors du coït. L'homme pense pouvoir (facilement) posséder la femme, connaître le mystère qu'elle recèle alors qu'en fait, tout lui échappe, il éprouve « l'immensité indéfinie » (*HAC*, p. 11) de l'inconsistance, abrupte et désarmante. Devant l'abysse, il est renvoyé à son impuissance ; il reste l'Homme assis dans le couloir auquel se soustrait ce qui le retient : « il serait retombé dans le fauteuil du couloir sombre » (*HAC*, p. 20).

La femme quitte alors elle-même le centre au profit de la « fraîcheur » (*HAC*, p. 22) du couloir, qui contraste avec la « brûlure » (*HAC*, p. 15) de son sexe. Elle rejoint la périphérie, là où se trouve la verge de l'homme, qui, par contraste avec son propre organe, appartient à l'univers du regard : « Elle est d'une forme grossière et brutale » (*HAC*, p. 23), une forme « immémoriale ». « Avec soin elle la met à nu dans sa totalité. [...] En sort les parties profondes. [...] la met dans la lumière » (*HAC*, p. 24). En ce sens, à l'opposé du sexe féminin, le phallus est visible, manifeste : « Je vois que l'homme a baissé la tête et qu'il la regarde, qu'il regarde en même temps que la femme ce spectacle de lui-même » (*HAC*, p. 24). Néanmoins, bien qu'ostensible – voire ostentatoire –, le pénis renferme tout de même une « autre féminité » (*HAC*, p. 28) – qui renvoie au mystère chez Duras –, ce « autour de quoi [l'homme] se débat. Autour de quoi il est au bord des larmes et crie » (*HAC*, p. 23). En effet, la verge « est pleine de jouissance, remplie de jouissance plus qu'elle ne peut contenir » (*HAC*, p. 25). Dès lors, la possibilité d'extase que le sexe masculin embastille se configure en un point aveugle que la femme, à son tour, va vouloir connaître. Alors, « de ses mains elle l'aide à venir, à revenir. Mais elle paraît ne plus savoir revenir » (*HAC*, p. 27). Dans une totale perte de contrôle – faire venir ou revenir ?<sup>9</sup> –, elle fait jouir l'homme qui semble désarmé dans et face à sa propre jouissance : « il crie doucement une plainte d'intolérable bonheur » (*HAC*, p. 29, nous soulignons) ; « [sa plainte] crie la *suppliciante* contradiction qu'on lui veuille un tel bien » (*HAC*, p. 28, nous soulignons). La jouissance, dans un moment de condensation (du temps, de la matière, de l'être), devient oxymorique, entremêlant félicité et souffrance au travers de termes hyperboliques. Elle se présente à la fois comme plaisir ultime en ce qu'elle ouvre à l'immensité (*HAC*, p. 30) et comme douleur suprême, puisque cette immensité demeure incompréhensible<sup>10</sup>.

Plus généralement, plusieurs éléments factuels attestent que ce récit est marqué au sceau du non-

---

Caen, Minard, 2005 (La Revue des Lettres Modernes), p. 21.

8 « L'homme, de son pied, fait rouler sa forme sur le chemin de pierres.[...] il fait rouler le corps de-ci de-là, avec une brutalité qu'il contient mal » (*HAC*, p. 17) ; « la forme est dé faite, molle, comme cassée, d'une terrifiante inertie » (*HAC*, p. 19).

9 « Sa plainte crie de venir, de revenir à lui » (*HAC*, pp. 27-28). L'homme apparaît écartelé entre sa volonté de jouir (venir) et son désir de maîtrise (revenir à lui).

10 Elle représente « ce qu'il [l'homme] ignore de lui » (*HAC*, p. 29).

savoir. Premièrement, les protagonistes font l'expérience de nombreux aveuglements (*HAC*, pp. 8, 13 et 19) et leurs yeux sont la plupart du temps fermés<sup>11</sup> – alors que la vue est l'un des principaux accès au savoir. De plus, l'utilisation du conditionnel participe à ce mouvement général, d'autant que le premier verbe du récit en est un. Par ailleurs, « le visage [de la femme] reste inconnu » (*HAC*, p. 13), lui qui pourtant incarne ce qui permet de distinguer l'identité d'une personne. De surcroît, le narrateur avoue : « je ne vois plus rien au-delà des faits » (*HAC*, p. 24), tandis que le personnage féminin « ne sait plus très bien ce qu'elle fait, ni ce qu'elle dit » (*HAC*, p. 30). Enfin, le texte se clôt sur cette phrase : « Je l'ignore, je ne sais rien, je ne sais pas si elle dort » (*HAC*, p. 36).

Ainsi, il n'est pas tant question de comprendre le non-savoir qui émerge que de consentir à s'y abandonner et de l'investir en tant que lieu suprême du désir – ce à quoi souscriront à la fin du récit les protagonistes de *La maladie de la mort*. Le véritable enjeu est d'« apprendre à ne pas apprendre », comme le proclame le personnage principal d'*Ah ! Ernesto*<sup>12</sup>, de s'engager dans l'obscurité<sup>13</sup> de la « nuit sexuelle », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Pascal Quignard<sup>14</sup>, là où le langage est insuffisant et impotent : « [e]lle nomme les choses, insulte, crie des mots à son secours. Et puis de nouveau se tait » (*HAC*, p. 30). Par conséquent, après les coups et la violence, les personnages apparaissent « submergés par le silence » (*HAC*, p. 35). Ils ont assenti au danger de la jouissance, éreintante, là où l'on se promène toujours sur la crête d'une pente abrupte, à l'instar de la femme dans le récit (*HAC*, p. 8), et se sont dirigés<sup>15</sup>, à l'image des nuages, « vers l'immensité indéfinie » (*HAC*, p. 11) sur ce chemin cherché, perdu, qui ne mène nulle part, sinon au bord du vide : « Il la rejoint. Il s'allonge longtemps sur elle, il la pénètre, reste encore là, sans mouvements, tandis qu'elle pleure » (*HAC*, p. 31). Le non-savoir se profile comme ce qui empêche, désoriente, bride, enraye, contrarie, voire étouffe les personnages.

D'une certaine façon, *L'homme assis dans le couloir* pose une question à laquelle répond *La maladie de la mort* : comment appréhender l'inconnaissable ? Le récit de 1982 se situe également dans un lieu isolé : une chambre dont le lit blanc délimite la scène des ébats. Et c'est là aussi le regard qui amorce le récit : « Le premier jour elle se met nue et elle s'allonge à la place que vous lui désignez dans le lit. Vous la regardez s'endormir » (*MM*, p. 12). Le regard a pour but de « tenter la chose, tenter connaître ça » (*MM*, p. 8), le « sexe étale » (*MM*, p. 9), ce que justement l'homme ne connaît pas. Il s'agit donc à nouveau de porter au jour l'obscurité rayonnante de ce sexe mystérieux, à la fois attirant et effrayant, de révéler « l'endroit confondu de [ce] sexe » (*MM*, p. 36), au « velours qui résiste plus encore que le vide » (*MM*, p. 10).

11 Cfr pp. 8, 9, 13, 15, 16, 19, 22, 28.

12 DURAS Marguerite, *Ah ! Ernesto*, Vannes, Harlin Quist, 1971.

13 « La bouche ouverte, les yeux clos, [la femme] est dans la caverne de l'homme, elle est retirée en lui, loin de lui, seule, dans l'obscurité du corps de l'homme » (*HAC*, p. 30).

14 QUIGNARD Pascal, *La nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007 (Histoire de l'art).

15 Après l'acte, « [u]ne durée grandit, elle a cette unité de l'immensité indéfinie » (*HAC*, pp. 18-19).

Nuit après nuit vous vous introduisez dans *l'obscurité de son sexe* [...]. (MM, p. 18, nous soulignons)

Ensuite c'est presque l'aube. Ensuite il fait dans la chambre *une sombre clarté de couleur indécise*. Ensuite vous allumez des lampes pour la voir. Pour la voir elle. *Pour voir ce que vous n'avez jamais connu*, le sexe enfoui, voir cela qui engouffre et retient sans apparence de le faire, de le voir ainsi refermé sur son sommeil, dormant. (MM, p. 28, nous soulignons.)

Tandis que le corps féminin, pareillement à celui mis en scène dans *L'homme assis dans le couloir*, « est sans défense aucune [...]. Il appelle l'étranglement, le viol, les mauvais traitements, les insultes, les cris de haine, le déchaînement des passions, entières, mortelles » (MM, p. 21). La sexualité, qui met en jeu les corps, les emporte dans la brutalité. Ainsi, « vous regardez cette *forme*, vous en découvrez en même temps la puissance infernale, l'abominable fragilité, la faiblesse, la force invincible de la faiblesse sans égale » (MM, p. 31, nous soulignons). Le sexe, centre<sup>16</sup> du corps, exerce une attraction irréprouvable, à l'instar d'un soleil ou d'un trou noir dans la galaxie – le corps féminin devient alors entité cosmique. Le sexe est visible mais ce vers quoi il entraîne ne l'est pas : « vous regardez la fente des lèvres et ce qu'il entoure, le corps entier. Vous ne voyez rien » (MM, p. 39). Il est donc question d'un regard qui voit sans voir, d'un regard qui ne sait que voir, similaire à celui de *L'homme assis dans le couloir* : « Jusqu'à cette nuit-là vous n'aviez pas compris comment on pouvait ignorer ce que voient les yeux, ce que touchent les mains, ce que touche le corps. Vous découvrez cette ignorance » (MM, p. 22). Or, contempler n'est pas savoir. Derechef, c'est une lutte qui s'engage entre le voir et le savoir, où ce dernier échappe, et au sein de laquelle le non-savoir, aporétique, fait violence à l'homme et contrecarre son désir : « Vous voudriez tout voir d'une femme, cela autant que puisse se faire. Vous ne voyez pas que cela vous est impossible » (MM, p. 39). Dès lors, la femme devient « étrangère » (MM, p. 42), elle représente, par son sexe, ce(lle) qu'on ne peut connaître. Par conséquent, « [v]ous ne regardez plus. Vous ne regardez plus rien » (MM, p. 36), et avec Carin Franzén, « on pourrait dire que la jouissance *féminine* [nous soulignons] ouvre une brèche dans l'ordre symbolique »<sup>17</sup>.

Néanmoins, dans *La maladie de la mort*, contrairement au récit de 1980, l'aporie finit par être acceptée – car reconnue ; l'irréconciliable s'évanouit : « Elle ouvre ses jambes et dans le creux de ses jambes écartées vous voyez *enfin* la nuit noire. [...] *C'était là, la nuit noire, c'est là* » (MM, pp. 52-53, nous soulignons). L'énigmatique beauté de la nuit noire qui recèle le non-savoir emporte et fascine. Cette nuit est par ailleurs assimilable à la mer, tout aussi ténébreuse (MM, p. 46), qui se trouve « au-delà du visible de l'homme et de la femme » (HAC, p. 22) et qui, dans l'univers durassien, est à comprendre « comme une métaphore qui évoque la proximité de l'infini »<sup>18</sup>. Dès lors, les protagonistes ne pleurent

16 « Votre main est sur le dessus du sexe, entre les lèvres qui se fendent, c'est là qu'elle caresse. Vous regardez la fente des lèvres *et ce qui l'entoure*, le corps entier » (MM, p. 39, nous soulignons).

17 FRANZÉN Carin, « "La vieille algèbre des peines d'amour". Duras et la question du désir féminin », dans AHLSTEDT Eva et BOUTHORS-PAILLART Catherine (dir.), *Marguerite Duras et la pensée contemporaine. Actes du colloque des 10-12 mai 2007*, Göteborg, Acta universitatis gothoburgensis, n° LIX, 2008 (Romanica gothoburgensis), p. 142.

18 MEURÉE Christophe, « Processus atemporel durassien », dans EL MAÏZI Myriam et STIMPSON Brian (dir.), *Marguerite Duras 2. Écriture, écritures*, Caen, Minard, 2007 (La Revue des Lettres Modernes), p. 126.

plus lorsque l'homme pénètre une dernière fois la femme (*MM*, p. 53) et, enfin, cette dernière disparaît, le non-savoir ayant été défloré, lui qui entraîne vers le silence, si singulier chez Marguerite Duras.

Vous croyez savoir vous ne savez quoi, vous n'arrivez pas au bout de ce savoir-là [...]. (*MM*, p. 43)

Elle dit qu'elle espère ne jamais rien savoir de la façon dont vous, vous savez, rien au monde. (*MM*, p. 50)

Le langage se révèle en définitive incapable d'exprimer l'expérience sexuelle telle qu'elle relève d'un non-savoir : « Pour ne plus connaître, il faudrait ne plus parler »<sup>19</sup>. C'est ainsi la question de l'immatériel qui survient à travers la jouissance. En effet, celle-ci assure – en le transcendant – le passage du matériel, du corporel et du visible, vers l'immatériel, l'invisible et l'absolu. Dans cette perspective, la jouissance et, partant, le non-savoir représentent autant ce qui se dérobe au regard que ce qui échappe à l'expression : « on se trouve devant le vide sans fin de l'impensable »<sup>20</sup>. L'intensité du silence se fait jour, lui dont la nature fractale naît de l'éclatement du langage, inapte à dire l'absolu. En ce sens, la jouissance – et conjointement l'absolu auquel elle aboutit – comme expérience indépassable donne lieu au silence, le silence du sommeil, sommeil qui ponctue l'ensemble du récit<sup>21</sup> et sur lequel les rencontres nocturnes se dénouent : « Elle se rendort. <Blanc> Un jour elle n'est plus là. [...] Elle est partie dans la nuit » (*MM*, p. 53).

Bien plus, le sexe féminin partage les propriétés du mot-trou imaginé par Duras dans *Le ravissement de Lol V. Stein* : un trou « creusé en son centre d'un trou » (*RLVS*, p. 48), formant le centre total et inaccessible, dont le silence constitue peut-être l'unique réponse qu'on puisse lui opposer. En effet, l'ensemble du langage est insuffisant pour s'en saisir, sauf justement un mot qui serait absent, donc tu, tout en étant là, quelque part, derrière le langage : « ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie, il n'a jamais servi, de le soulever, de le faire surgir hors de son royaume percé de toutes parts à travers lequel s'écoulent la mer, le sable, l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein » (*RLVS*, pp. 48-49). Ainsi, il y a quelque chose de troublant, d'éminemment fascinant, qui n'est jamais dit, qui ne peut pas être dit, mais qui est le point de fuite vers lequel tous les mots s'orientent et convergent. « [F]aute d'un mot » (*RLVS*, p. 48) pour nommer la jouissance, ce sont tous les mots qui s'avèrent caducs, exhibant leur inadéquation avec toute forme d'énonciation : « Vous dites que vous êtes perdu. Vous dites que vous ne savez pas à quoi, dans quoi vous êtes perdu » (*MM*, p. 50). L'utilisation des blancs graphiques, qui représentent un au-delà de la parole, peut par conséquent signifier cette part d'illimité que contient le silence et qui contamine les personnages principaux des deux œuvres. La maladie de la mort devient en ce sens maladie du mot.

---

19 BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, édition revue et corrigée, suivie de *Méthode de méditation* et de *Post-scriptum* 1953, Paris, Gallimard, 1954, p. 25.

20 SASSO Robert, *op. cit.*, p. 107.

21 Cfr pp. 12, 13, 16, 17, 23, 24, 28, 29, 35, 36, 43, 49, 50, 51, 53.

Aussi, il pleut<sup>22</sup> sur la mer gonflée du désir (inondée<sup>23</sup> par les pleurs et le foutre qui ne font qu'un) et les personnages, au même titre que le lecteur, se voient confrontés à la fascination d'une béance qui se mue en une immensité in(dé)finie qui les dépasse totalement et les submerge entièrement. À l'instar de Lol, ils s'en vont « vers autre chose de plus vague, sans fin, [...] vers autre chose que je ne connaîtrai jamais, sans fin » (*RLVS*, p. 155). Dans *L'homme assis dans le couloir*, « [d]e l'immensité indéfinie arrive un brouillard, une couleur violette déjà rencontrée sur le chemin d'autres endroits » (*HAC*, p. 33), cette même couleur que l'on retrouve à la fin du *Ravissement*, lorsque Lol et Jacques Hold arrivent à T. Beach : « Dans la hauteur du ciel, au-dessus, il y a, suspendue, une brume violette que le soleil déchire en ce moment » (*RLVS*, p. 176), et qui resurgit indirectement dans l'odeur des vêtements et des cheveux de la jeune femme de *La maladie de la mort*, où stagne « une odeur d'héliotrope » (*MM*, p. 14). L'absolu (l'immensité indéfinie), chez Duras, arborerait ainsi cette couleur crépusculaire comme une bannière dont le nom expose la violence et dont la teinte évoque les organes sexuels.

En somme, chez Duras, si la scène sexuelle est presque toujours<sup>24</sup> partielle, ambiguë, incomplète ou lovée dans un blanc du texte, à peine évoquée, déjà perdue, c'est justement parce qu'elle relève d'un non-savoir, qui symbolise l'ineffable faille à investir au moment de défaillir. Par ailleurs, cette expérience de l'absolu aboutit dans les deux œuvres à un impossible, à un impossessible : « La pénétration des corps vous ne pouvez pas la reconnaître, vous ne pouvez jamais reconnaître. Vous ne pourrez jamais » (*MM*, p. 56). Dès lors, l'unique issue pour les personnages qui en font l'expérience est de se taire, de rester silencieux face à cette totalité bouleversante, de laisser se faire. C'est alors un silence étale, quoique semblable à une puissante vague, qui s'abat autant sur les personnages que sur le lecteur, à l'instar de la mer qui concentre, assimile, fusionne et finalement subsume tout chez Duras.

\*       \*

\*

D'une subite lumière ne rien savoir – Robert Pinget<sup>25</sup>

« Le non-sens s'installa. ... » C'est par ces mots (et un silence) que s'achève la première version de « L'homme assis dans le couloir », très bref récit au titre programmatique publié dans la revue *L'Arc* à l'automne 1962<sup>26</sup>. On y retrouve déjà l'élément essentiel, bien qu'embryonnaire, des deux récits écrits vingt ans plus tard au sein desquels l'expérience sexuelle, qui peut s'apparenter à un « jeu aux règles perdues » (*RLVS*, p. 173), débouche sur un tremblement des certitudes, un ébranlement des sens. En

22 « Il fait une pluie fine, la mer est encore noire sous le ciel décoloré de lumière. Vous entendez son bruit. L'eau noire continue de monter, elle se rapproche » (*MM*, p. 31).

23 C'est dans le mélange des fluides que s'ouvre un point de fuite vers l'infini.

24 Non seulement au sein de ces deux récits mais également dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *L'amant*, *L'amant de la Chine du Nord*, *Agatha*, *Dix heures et demie du soir en été*, pour ne citer qu'eux.

25 PINGET Robert, *Théo ou le temps neuf*, Paris, Minuit, 1991, p. 63.

26 DURAS Marguerite, « L'homme assis dans le couloir », dans *L'Arc*, n° 20, 1962, pp. 70-76.



conclusion, l'acte sexuel constitue à la fois une descente « au fond de l'abîme ouvert en nous »<sup>27</sup> et une ascèse vers un au-delà indéfinissable, en tant qu'expérience des limites de l'être, du corps, et du langage. Elle est conjointement résurgence des pulsions animales primitives (comme la violence) et appel mystique. Gouffre paroxystique à l'« obscure splendeur »<sup>28</sup> violette, elle conduit, telle une « route aveugle » (*MM*, p. 18), à l'extrême et représente de cette manière la plus grande déchirure possible pour l'homme, sa « calamité bienheureuse » (*RLVS*, p. 79) ou « le danger du bonheur » (*MM*, p. 38) comme l'a appelée Duras ; cette déchirure qui modèle, selon Bataille, la nature profonde de tout être et qui, bien qu'ineffable, est à laisser résonner. Enfin, on peut souligner la souveraineté de cet acte qui fait défaillir le langage et autour duquel le texte vacille et se disloque. En somme, il peut être rapproché de l'expérience intérieure de Bataille : « nue et libre d'attaches »<sup>29</sup>, elle qui « ne mène à aucun havre (mais en un lieu d'égarement, de non-sens) »<sup>30</sup>, analogue à ce que tout lecteur des récits de Duras peut ressentir face à ces textes qui ébranlent et chavirent. Finalement, par ses œuvres, l'auteure de *L'amant* répond à une des questions les plus mystérieuses de la vie humaine : « Vous demandez comment le sentiment d'aimer pourrait survenir. Elle vous répond : Peut-être d'une faille soudaine dans la logique de l'univers » (*MM*, p. 52). Invitation à ne plus rien savoir et à « accompagner [cette] impossibilité »<sup>31</sup> dans la chute que l'amour fait advenir.

---

27 BATAILLE Georges, *Les larmes d'Eros*, nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1971, p. 41.

28 DURAS Marguerite, *L'été 80*, Paris, Minuit, 1980, p. 67.

29 BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 13.

30 *Ibid.*, p. 15.

31 DURAS Marguerite, « Aurélia Aurélia trois », dans *Les yeux verts*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1996 (Cahiers du cinéma), p. 110.